Linguaggio, cultura, consumo

Se l'avanguardia diventa la regola

Un libro di Maurizio Calvesi riflette sulle conseguenze di una esperienza storica, letteraria e artistica ormai entrata in un circuito di massa - Dal Beaubourg al fenomeno degli « indiani metropolitani » - Norma o trasgressione ?

Che i prodotti storici dell'avanguardia, letteraria ed artistica, siano ormai entrati in un circuito di massa, non v'è più, mi pare, alcun dubbio. Maurizio Calvesi, nel saggio che dà il titolo al suo ultimo libro, *Avanguardia di massa* (Feltrinelli, Milano, 1978, lire 7.000), lo illustra con insolita abbondanza di esempi e di argomentazioni (e fa riferimento, da una parte, a testi artistici sia classici sia recenti, dall'altra alla contestazione giovanile del '77 e alle grandi imprese dell'industria culturale, come il pompidoliano Beaubourg). L'immagine che ne vien fuori è quella di un triangolo, con ai tre vertici, l'avanguardia (storica e non storica, nella infinità delle sue esperienze « creative »), la protesta e il consumo. L'interessante è che i vettori, i quali conducono da ciascun vertice ad un altro, non sono in nessun caso a senso unico: vanno, infatti, dall'avanguardia alla protesta, e da questa al consumo, ma anche dal consumo all'avanguardia alla protesta, come dalla protesta al consumo, e così via, secondo un moto circolare continuo, di cui forse bisognerebbe studiar meglio soltanto l'estensione, le zone di reale influenza e le dinamiche di reciprocità. Al fondo, però, resta un'invenzione ormai sostanzialmente statica, fissata: il grande serbatoio della corrente che circola è ancora, pur sempre, quello dell'avanguardia storica, — futurismo, dadà, surrealismo: i riscontri e le dimostrazioni di Calvesi sono in questo senso definitivi.

Arresto di sviluppo

Bisognerebbe allora capire se non ci troviamo, per caso, di fronte ad un episodio molto grande, molto importante di cattura e di « fissazione » del linguaggio (« fissazione » anche in senso psichico, appunto), che corrisponde ad una fase di blocco, di arresto, nello sviluppo dei rapporti sociali, e quindi ad un certo grado, abbastanza avanzato, di una loro cancerizzazione e putrefazione. In altri termini, bisognerebbe cercare di rendersi conto se la ricircolazione del linguaggio dell'avanguardia storica (linguaggio, all'origine, della critica, della dissacrazione e dello scandalo, ma in chiave perfettamente intellettuale) fra i due poli obbligati e perfettamente corrispondentisi del consumo di massa e della protesta, non significhi l'affermazione di una concezione pericolosamente ingenua (e perciò tanto facilmente « consumabile » e mercificabile) del carattere *pratico* di *ogni* possibile forma del linguaggio, compreso, ovviamente, quello letterario ed artistico. Se così fosse, si capirebbe perché gli slogans « rivoluzionari » correnti, mentre da una parte fanno ricorso al prontuario dell'eversione linguistica approntato dall'avanguardia, dall'altra si collocano in un universo comunicativo che è lo stesso dei messaggi pubblicitari e dei rotocalchi giovanili di consumo (vedere per credere).

Se così fosse, ancora, si capirebbe che la gioventù, la quale soprattutto si muove linguisticamente all'interno di quel triangolo, che Calvesi così bene descrive, parla quel linguaggio, subisce quell'informazione, perché in quel triangolo essa non si limita a parlare e a comunicare ma ci vive, ci *sta dentro*, come fra le coordinate di una condizione obiettiva che qui invece risulta soprattutto dal suo lato soggettivo, linguistico, appunto: e che forse, se si volesse spezzare il dominio di quella informazione e di quella comunicazione, non bisognerebbe limitarsi a fornire a quella gioventù altri modelli di comunicazione e d'informazione, bisognerebbe *tirarla fuori* di quel triangolo e consentirle obiettivamente una *circolazione* diversa.

Questo ragionamento vale, forse, anche per la produzione artistica, intesa nel senso stretto del termine. Il libro di Calvesi è ricchissimo di spunti in questo senso, anzi si può dire che, se il saggio *Avanguardia di massa* rappresenta il centro focale del ragionamento, molte delle questioni che tale saggio solleva trovano più argomentate risposte nei saggi che Calvesi specificamente dedica ad aspetti della produzione artistica dell'ultimo decennio (in particolare, in quello dedicato a Duchamp, che apre il libro, e in quello sull'*Inganno della pittura*). Ci sono almeno due punti, che vorremmo sottolineare, anche perché ci consentono di tornare poi con maggior chiarezza al problema già affrontato del rapporto tra avanguardia e masse.

Calvesi ha una precisa consapevolezza del fatto che l'operazione artistica, anche quando ha per oggetto il reale (anche il reale storico), ha per sua principale caratteristica di mettersi fuori del reale, o, più esattamente, di proporre un *suo* reale. Scrive Calvesi: « Il senso appagante che l'arte — l'arte storica — produce... vale certo ad occultare la "lotta" (di classe: come lo stesso conflitto psichico, l'aggressività, l'invidia del mancante) e le contraddizioni del sistema attraverso, proprio, l'istituzione di un momento monistico-centralizzante, cioè di un equivalente generale: la "rappresentazione", l'arte è stata forse (ed è?) questo momento, questo Equivalente, che escludendosi dalla realtà e dai suoi scambi, li normalizza, gioca sulla simbolizzazione, cioè su un processo di sostituzione, che è quello di ogni Equivalente Generale... » (*L'inganno della pittura*, p. 36).

Forse che l'avanguardia si sottrae a questo giudizio? Non direi. Tanto per usare la terminologia di Calvesi, si potrebbe osservare che l'Equivalente generale aspira nell'avanguardia ad un assoluto ancora più assoluto ed estremo (estremistico, anche: appunto), perché tende addirittura a sostituire l'arte alla vita, o a fare della vita arte, o dell'arte vita: cosa che già i primi romantici avevano cominciato a pensare, senza arrivare però a ritenere, come poi gli avanguardisti, con cui restano comunque strettamente imparentati, che l'universo linguistico potesse assumere una funzione di totale Equivalenza, di *autonomia* senza condizioni.

Calvesi osserva acutamente, in un altro punto, che, quando la funzione provocatoria di questa estrema assolutizzazione dell'Arte (fino ai procedimenti alchemici di un Duchamp) è esaurita, perché tutti sono in grado di relativizzare *culturalmente* tale assolutezza (e allora siamo al Beaubourg parigino e alle centinaia di migliaia dei suoi visitatori), la scoperta, la *mise a nu* del meccanismo provocatorio possono anche innestarsi su di un'operazione di cattura del consenso, che si avvale esattamente di una ormai consolidata legiferazione nel campo del gusto: « Che il "regressivo" possa esser valutato per rivoluzionario... è questione che va al di là di una constatazione più semplice: la constatazione che il miraggio materno della "totalità" e della riunificazione è l'esca di cui si vale l'arte non di rado, per veicolare contenuti di potere, ideologie dell'assoluto » (*Essendo dati: 1) la fame 2) il sesso*, p. 24).

« Il miraggio della totalità »

Ecco: « il miraggio materno della "totalità" e della riunificazione », le « ideologie dell'assoluto». Ma queste sono posizioni che si possano collocare *politicamente* in un campo piuttosto che in un altro, o non siamo di fronte a qualcosa che, per essere fondamentalmente artistico e letterario, secondo una logica in sé e per sé, si colloca di volta in volta là dove le circostanze storiche dominanti indirizzano la scelta? Calvesi, che ha dovuto combattere anni fa una sacrosanta battaglia per staccare la valutazione del futurismo come movimento artistico d'avanguardia dalla taccia d'infamità connessa con l'adesione della maggior parte dei futuristi al fascismo, ripete qui più volte che tale esito fu dovuto allo « spontaneismo » di quel movimento e all'incapacità di altri, che non fossero i fascisti, a recepire le istanze rinnovatrici ed anche eversive, che esso esprimeva.

Sono due spiegazioni giuste, ma forse andrebbero integrate, proprio alla luce dei problemi posti dal fenomeno dell'avanguardia di massa.

A me pare che il nodo centrale del problema sia rappresentato dalla ricerca della totalità e dell'assoluto e, soprattutto, dalla *pretesa di trasferire tale ricerca dall'arte e dalla poesia nella vita:* dalla concezione, in ultima analisi, del discorso letterario ed artistico come proiezione immediata della e nella prassi, strumento della battaglia politica e, in taluni casi, dell'eversione. In questo senso, io non trovo giusta né la versione « progressista », banalmente riformatrice, di tale concetto, né quella avanguardistico-protestataria (fra loro legate, nonostante tutto, da affinità profonde): non appena, infatti, si tenta di trasferire una prassi di ricerca artistica nella prassi politica *tout court*, si vede bene che il linguaggio stesso si torce freneticamente tra i due poli opposti ma complementari di uno sloganismo buono a tutti gli usi (anche a vendere detersivi) e di un consolatorio garantismo del reale. Il fatto che oggi all'avanguardismo maodadais'a di alcuni dissennati torni talvolta a contrapporsi la nostalgia del « museo » neorealista, è molto significativo: siamo tornati, d'un colpo solo, alle polemiche che ci hanno deliziato tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60.

E' un limite dell'arte quello di poter dire e non fare? Sarà un limite, ma non è detto che non debbano esservi limiti per essere più liberi. Anche il fatto di mettere ordine tra le parole che il « flusso desiderante » ci suggerisce, è un limite: questo non toglie che, per definizione, lo si accetti. Il problema fondamentale non è quello della identità (o identificazione: con le masse, con il movimento, con il popolo), ma quello dello *scarto*: se ognuno di noi parlasse la lingua di Majakovkij, paradossalmente una poesia di Vincenzo Monti apparirebbe trasgressiva e scandalosa. Ma scarto da che? Bisognerebbe definire qual è la *norma*, oggi, per saperlo. Ed è questo, forse, che meno sappiamo. Se la *norma* fosse l'*avanguardia*, esattamente come Calvesi ce l'ha descritta, o, per meglio dire, se fosse questo impasto ormai indissolubile della sua tradizione storica con l'attuale consumo di massa (Beaubourg + indiani metropolitani), un discorso interessante potrebbe partire di qui: ma evitando, ancora una volta, le scorciatoie dell'ideologia, passando, se possibile, attraverso una concreta prassi artistica di ridefinizione dell'*oggetto*.

Alberto Asor Rosa

Trieste, il Canal Grande

Politica e cultura nel futuro della città

Che cosa nasconde il mito di Trieste

L'accordo di Osimo è stato vissuto da una parte della popolazione come una punizione piuttosto che un vantaggio - I timori di quei ceti borghesi che non si sentono in grado di guidare il cambiamento A colloquio con lo scrittore Fulvio Tomizza

TRIESTE - Fulvio Tomizza ci fissa col suo sguardo mite. Parla sottovoce, quasi con riluttanza. Le frasi gli escono lente, spezzate. L'abbiamo cercato per conoscere da lui gli umori più recenti di Trieste, di questa città affascinante e inquieta, gaia ed estenuata. L'onda lunga della crisi da tempo è arrivata anche qui. Picchia sulle scogliere del golfo, scarnifica i vecchi moli orfani di navi, si insinua nell'animo di una parte della popolazione che ha visto venir meno certezze antiche, o ritenute tali. E' una crisi soprattutto di valori. Spinte localistiche investono le istituzioni, giungono a porre in discussione la stessa unità regionale col Friuli.

L'autore di «Materada», di «La miglior vita», dapprincipio sembra sfuggire al tema. Comincia con riferimenti biografici. Dice: «Io sono nato in Istria, in un villaggio dell'interno dove la gente per resistere doveva farsi dura come le pietre di quella terra. Da ragazzo sono venuto a Trieste, qui ho studiato, sono diventato uno scrittore che si esprime in italiano. La mia famiglia è stata travolta dalle vicende del dopoguerra. Pure, io non ho mai potuto schierarmi dalla parte dei revanscisti. Crescendo, ho capito che solo il superamento delle tensioni nazionalistiche, della contrapposizione fra italiani e slavi, poteva mettere in pace questa mia doppia natura, di uomo con le radici nella sua terra e di scrittore formatosi dentro la cultura italiana».

Il filo del suo discorso si dipana pian piano: «Come ho vissuto le vicende triestine seguite alla firma del trattato di Osimo? Sarò un ingenuo, ma devo confessare che non mi aspettavo quanto è accaduto. Le cose sembravano andare da anni nel loro senso più naturale. Quello della convivenza, di una intesa fondata sul modo di vivere della gente prima ancora che su accordi politici: i triestini che vanno in vacanza in Istria e in Dalmazia, le popolazioni slovene che reggono con i loro acquisti il piccolo commercio triestino. E invece, il trattato che metteva fine per sempre al problema delle frontiere ha visto lo scatenarsi di fenomeni che pensavo ormai sepolti. Una parte di Trieste ha vissuto l'accordo come una punizione invece di un vantaggio. E allora abbiamo assistito a qualcosa di sorprendente: mettersi insieme nazionalisti arrabbiati e indipendentisti da sempre, industriali in crisi ed ecologi puri».

«Al fondo — aggiunge Tomizza — è riemersa una comune avversione antislava. Certo, Trieste è stata città cosmopolita, mitteleuropea. Ha ospitato Rilke e Joyce, ha letto Kafka in tedesco. Ma di questa tradizione culturale è rimasto ben poco. E poi qui hanno sempre convissuto motivazioni municipaliste. Soprattutto, l'avversione dell'eterno inurbato verso lo zotico, il contadino. E finché non si lascia assimilare, lo sloveno è considerato tale. Non è mai stato accettato per la sua cultura. Questo nella borghesia, nelle classi colte. Perché a livello popolare il pregiudizio antislavo non è mai esistito, trovi solo una grande cordialità».

Le opinioni di Tomizza possono sembrare umorali. Compongono invece giudizi che troveremo ampiamente confermati in sede politica. Dice lo scrittore: «In questa città esiste una irripetibile convergenza paesaggistica, il mare e le rocce del Carso. Così, ogni cosa ha due volti. E' cosmopolita e municipalista. Euforica e piena di voglia di vivere, oppure priva del gusto di rischiare, di mettersi in discussione».

E' una analisi che riprendiamo con lo storico prof. Giovanni Miccoli, dell'Università di Trieste. «Indubbiamente — afferma Miccoli — ampi settori della popolazione triestina hanno vissuto un periodo di netto sbandamento in seguito alla firma del trattato di Osimo. Questa città ha conosciuto oltre dieci anni fa un grave ridimensionamento del suo potenziale industriale. La sua economia oggi si fonda essenzialmente sul terziario, sul commercio minuto. E' un segno di decadenza, da una grande tradizione mercantile al piccolo cabotaggio bottegaio. Ciò favorisce un'ottica localistica. Anche i grandi problemi nazionali assumono per questi strati di ceto medio, di piccola borghesia, una dimensione angusta. Ogni prospettiva di cambiamento è vissuta come un pericolo».

Pure, il trattato di Osimo doveva semmai rafforzare un senso di sicurezza, di stabilità. Miccoli osserva: «In realtà, nelle sue proiezioni strategiche il trattato rimette in movimento le cose. E nella direzione giusta, di cui Trieste ha bisogno: un nuovo sviluppo industriale, una crescita della classe operaia, un rimescolamento anche etnico. Ciò ha sparentato i ceti borghesi, non in grado di gestire il cambiamento, né in sede politica né sul terreno culturale. Di qui l'esplodere di una reviriscenza nazionalistica, che ha assunto forme non tradizionali, bensì di stampo isolazionista, separatista. Paradossalmente (ma non tanto...) alcuni intellettuali nostalgici del vecchio irredentismo hanno dato espressione a tale protesta, anche con una deformazione storiografica clamorosa: la storia di Trieste interpretata in chiave di amore tradito verso l'Italia, riproposta tutta cioè in termini di frustrazione».

Chiediamo al compagno prof. Roberto Costa, direttore dell'Istituto di architettura dell'Università, cosa rimane adesso della campagna di un anno fa, quali interessi e quali strumenti le hanno dato fiato. «Fondamentalmente due», ci risponde: «Il Piccolo di Cino Alessi e il Lloyd Adriatico, la R.A.S., le grandi compagnie assicurative. Cioè gli ambienti anticomunisti di antica origine liberal-nazionale, e il potere economico che si fonda sulla rendita immobiliare. Nel dopoguerra, la borghesia laica e massonica aveva realizzato una saldatura con la Chiesa reazionaria dell'arcivescovo Santin e con la DC, attraverso la quale pensava di poter mantenere il suo dominio. Ma la DC triestina si è via via sottratta all'influenza di Santin, è venuta acquisendo crescenti posizioni di potere amministrativo, economico e culturale: e da queste posizioni ha finito con l'espellere gli esponenti del vecchio mondo, ormai privi di forza propria. D'altra parte, l'avanzata del nostro partito e il profilarsi di un quadro politico amministrativo non più smaccatamente favorevole alla rendita immobiliare hanno spinto i gruppi concentrati nelle grandi società assicurative a tentare un rovesciamento dei rapporti di forza. Come? Puntando a far esplodere le contraddizioni soprattutto nella DC. La campagna di firme anti Osimo ha costituito l'occasione per tentare questo rovesciamento. Non a caso finirà col tradursi in una lista civica alle prossime elezioni comunali di giugno».

E' difficile prevedere quali risultati potrà avere, sul piano immediatamente politico, quella campagna, con gli elementi di inquietudine diffusa, di sfiducia nelle istituzioni, che ha posto in evidenza. «Le forze che l'hanno evocata — sostiene Costa — possono solo utilizzare elementi di irrazionalità: una mitica nostalgia per il passato, l'indipendentismo. Loro, che sono sempre stati nazionalisti, anticlericali, e vedevano perciò nell'Italia di Cavour un paese più avanzato dell'Austria cattolicissima. Fuori di questa agitazione irrazionale non c'è nulla, giacché non sono in grado, né come singoli né come classe, di gestire una città diversa, una Trieste industrializzata. Qui una tradizione imprenditoriale vera e propria non è mai esistita. L'unico « colpo » mercantile che seppe investire nelle industrie fu quello dei Cosulich: ma anche loro mollarono poi tutto allo Stato».

Nella crisi più generale del Paese, Trieste sta vivendo una crisi particolare. I vecchi ceti borghesi agitano fantasmi, perché non sono più in grado di avanzare proposte positive. D'altro canto, come rileva ancora Roberto Costa, il peso della classe operaia triestina è stato drasticamente ridotto proprio in un momento in cui ri era più bisogno della affermazione di un suo più spiccato ruolo dirigente. Ma vi sono anche stati errori gravi di direzione politica, a livello locale, regionale e nazionale. Lo riconosce Guido Botteri, attuale direttore della sede RAI, uno dei protagonisti della «svolta» democristiana degli anni '60.

«Alla ragione Tomizza — afferma Botteri - il ritorno isolazionista, un immobilismo che guarda al passato, rappresentano un segno di paura ad accettare la sfida del nuovo, del futuro. E' gente che parla d'Europa. Ma non vuol riconoscere che Trieste non può arrivare all'Europa scavalcando la Jugoslavia. E invece pretende di ignorare non soltanto la Jugoslavia, ma la stessa realtà regionale, e il peso di una presenza dialettica come quella delle forze sindacali e politiche popolari. Rifiutare queste realtà significherebbe per Trieste condannarsi al mutismo, alla paralisi, rinunciare a quella vocazione internazionale di cui tutti parlano».

Botteri insiste a questo punto sulla necessità di un recupero della «leadership» da parte delle forze politiche democratiche. Il trattato di Osimo rappresenta un punto di partenza importantissimo. Ma è una premessa su cui ancora occorre lavorare. E ciò presuppone un grande sforzo di elaborazione. Si tratta di inventare il modo di costruire insieme una collaborazione economica e produttiva media da Paesi a diverso sistema economico. «Gli altri — dice — presentano una soluzione semplicistica: stendere un cordone sanitario che isoli Trieste. Non si deve far niente, perché nulla si deve muovere. L'isolazionismo punta sulla sfiducia, sulla divaricazione fra i momenti diversi della realtà regionale — quello triestino e quello friulano — che non si è saputo in questi anni portare ad una sintesi. Su questa strada mi pare necessario oggi un grosso impegno da parte delle forze politiche democratiche».

Affermazioni di questo genere ci sembrano importanti proprio perché provengono da un esponente del mondo cattolico e democristiano triestino. Esse riverberano un preciso senso politico sulle parole «dettate dal sentimento», con cui si era congedato Fulvio Tomizza: «In quanto triestino, allo stesso modo di come si è parlato di governo d'emergenza su scala nazionale, vedrei volentieri una unione al di là degli interessi di partito. Non a livello municipalistico, ma proprio per opporsi alla vampata sciovinista, per far fronte ai pericoli che minacciano il futuro di questa città».

Mario Passi

I vincitori del «premio Sila»

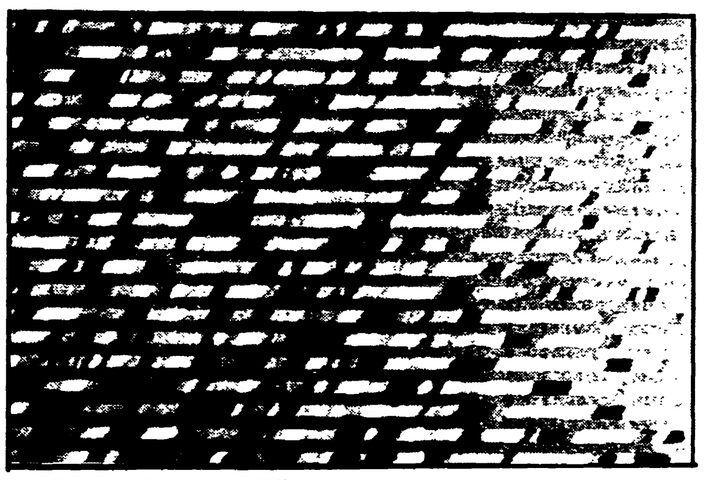
PALMI — Sono stati consegnati durante una manifestazione a Palmi, in provincia di Reggio Calabria, i « Premi Sila » 1978. La giuria composta da Piero Ardenti, Nino Borsellino, Piero Borzomati, Diego Carpitella, Michele Cozza, Pasquale Crupi, Franco Gaeta, Pietro Garofalo, Mauro Leporace, Rossana Ombres, Walter Pedullà, Aurelio Roncaglia, Giuseppe Selvaggi ed Enzo Siciliano, ha assegnato il premio per la narrativa allo scrittore Aldo Rosselli per il romanzo « La trasformazione » (ed. Coop. Scrittori). Il premio per la saggistica è stato assegnato allo storico Gabriele De Rosa per il libro « Don Sturzo » (ed. UTET), mentre quello per la saggistica meridionalista è andato a Francesco Renda per il volume « I fasci siciliani » (ed. Einaudi). Il premio speciale della giuria è stato assegnato all'on. Antonello Trombadori per la raccolta di versi « I segni eugubini » (ed. Scheiwiller).

In occasione delle premiazioni è stata anche inaugurata la « Casa della Cultura » di Palmi, alla quale lo scrittore Leonida Repaci, nativo della zona, ha voluto donare la propria biblioteca e numerosi quadri.

Una mostra a Roma di Piero Dorazio

Sul monitor del pittore musica e luci cosmiche

La costruzione razionale e tecnica conferiscono all'immagine una profondità che sembra riverberare da distanze sterminate



Piero Dorazio, « Etrusco II » (1977)

ROMA — Ora che il campo dell'azione estetica sperimentale è così sconfinato e senza barriere di specifici che un operatore può dissolversi nel provvisorio, magari come una caricatura involontaria del nulla e del silenzio di Marcel Duchamp, secondo un procedere concettuale sempre più sterilizzato o secondo un comportamento di ginnastica informale-corporale: oppure può agire assemblando i mezzi più diversi: i materiali poveri e di rifiuto, parole e suoni registrati o scritti, giornali, foto, films, videotapes, muovendosi su palcoscenici di ogni tipo, dalla performance molto esclusiva e di clan all'intervento su un territorio e su un ambiente sociale fino alla manifestazione politica di strada (e queste ultime azioni sono certo i modi più conseguenti di immersione del lo sperimentale della neo avanguardia nel comportamento di massa); ci sembra che il progetto e l'azione estetica che portano a dipingere su un supporto un'immagine esatta stiano riacquistando una necessità, una tipicità, una insostituibilità e una specificità assolute come mezzo e come risultato espressivo-comunicativo. Almeno quando l'azione del dipingere si manifesti come momento assoluto di verità dell'esistenza e si realizzi con una totale e intransigente coscienza sensibile, culturale, storica.

Tra i tanti possibili modi di operare esteticamente oggi, il dare forma a un'immagine dipingendo può essere il più necessario, il più tipico, il più specifico e, nell'esattezza tecnica dell'operazione, anche il più chiaramente politico. Sono osservazioni che provoca una mostra di dipinti come quella allestita a Roma da Piero Dorazio e aperta fino al 20 maggio alla Galleria Editalia (via del Corso, 523). Per la bellezza positiva delle immagini, per la costruzione razionale, per il metodo esatto e per la gioia del lavoro che lo sostiene, per l'unità e l'armonia che c'è tra l'uomo-pittore con le sue immagini che non possono essere assimilate a nessun altro moderno modo di produzione di immagini. L'esaltazione razionale dell'immaginazione e della costruttività pittorica trovano nell'ultimo Dorazio un grande lirico, uno dei pittori italiani più tipici a livello internazionale. E il metodo e il ritmo del dipingere comunicano a chi guarda una vera e propria gioia del lavoro.

C'è una nascita e una crescita a vista, strutturale, dell'immagine astratta di Dorazio: è come una musica che tra suoni e silenzi si manifesti nel tempo; o anche come architettura la cui crescita con i materiali faccia manifesto il progetto nello spazio. Si vuol dire che l'espansione dell'immagine ha una sua struttura ritmica e di perfetta tenuta dello spazio Dorazio copre la tela con fondo vibrante omogeneo nero, bleu, rosso, verde, giallo; oppure lascia la trama grezza della tela a vista che per i colori sovrapposti acquista un valore molto materico di grigio. Ma questo fondo di colore vibrante, e che appagherebbe un nuovo pittore astratto della maniera Pittura-Pittura, non è per Dorazio che la definizione esatta del campo di colore-luce per un'esperienza ben più complessa e ricca. Su questo fondo, con una rara sensibilità emotiva ma anche con un controllo razionale assoluto della tecnica costruttivo-espressiva, Dorazio stende col pennello piccole tasche di colore, tra il punto e la linea breve, secondo bande parallele non rigide ma che si flettono armoniosamente.

Si ha l'impressione di trovarsi davanti a uno di quei monitor che la scienza usa per dare evidenza grafico-luminosa al segreto e profondo pulsare delle energie di un corpo, di un cervello, di un cuore, di un materiale radiante. Per questo trattamento lineare della superfice con una miriade di punti e linee di colore — e continuamente nuove taches vengono a sovrapporsi per una più intensa accensione radiante del percorso delle linee di colore — l'immagine riverbera di una luce radiosa e come pulsante, misteriosamente profonda quasi venisse da cosmiche lontananze. Le impressioni si moltiplicano, si accumulano: lo sguardo affonda in sterminati spazi di terre, di acque, di cieli, in certe ore di luce notturna o diurna che fossero state scomposte nella loro struttura di tempo e di colore.

La « struttura a vista » dell'organismo pittorico dell'immagine consente al nostro occhio di inserirsi nel ritmo musicale del colore e di penetrarlo in ogni sua parte nel senso della superficie e della profondità. Certo, la tecnica del dipingere di Dorazio ha la sua storicità, la sua antichità. Eppure, in questi recenti dipinti, ritrova una potenza di rivelazione, di stupore, di fantasia, di lirismo, di gioia operativa tutta moderna.

Per questo suo prendere forma come naturale e assieme psicologico l'immagine radiante a « struttura a vista » di Dorazio apre una nuova dimensione all'esperienza pittorica (con profonde radici negli antecedenti storici di Monet e di Klee e nello struggimento per la luce cosmica che fu del pointillisme e del divisionismo: Seurat, Signac, Pellizza, Boccioni, Balla).

Dario Micacchi

Uno studio di economia come se la gente contasse qualcosa

E. F. Schumacher

PICCOLO E' BELLO

I pericoli del continuo saccheggio perpetrato dalla società industriale nei confronti delle risorse naturali e umane, in un libro-denuncia che ha suscitato in tutto il mondo appassionate polemiche.

Su licenza Moizzi Editore

oscar saggi mondadori